

なぜ『犀』なのか

——犀のイメージの演劇的機能——

山 口 明

序

ウージェーヌ・イヨネスコの『犀』は1959年、N. R. F 誌に発表された。この戯曲はドイツのデュッセルドルフで初演され、フランスでは1960年にジャン・ルイ・パローにより上演された。イヨネスコの作品の中でも最も成功したもので、ヨーロッパだけにとどまらず、ニューヨークをはじめ各国で上演され、彼の名を世界的に有名にした。

しかし一方では、評判になっただけに批判も多く、一部の批評家から、イヨネスコは彼がそれまで主張してきた作劇法を自ら否定してしまった、彼が攻撃し続けてきた教訓劇を彼自身が書いた、と批評された。イヨネスコは演劇的な虚構の面白さを著しく減少させる政治的主張やイデオロギーを避けてきた。そんな彼がプロパガンダを盛り込んだ政治劇を書き上げたというのである。

人間の犀への変身がこの作品の主要なモチーフであり、解説の多くはこの変身について多くのページを割いている。

クロード・アバスタドは、この変身のテーマはカフカの小説『変身』から影響を受けていることを指摘して、イヨネスコがこの小説にイヨネスコ自身の強迫観念を見出し、『変身』を各人の内面に潜む、怪物の姿と力の表現だと解釈したと書いている。そして、イヨネスコはそこに人間の非人間化と、時とし

て怪物の顔になる大衆や群衆を見ていると述べている。⁽¹⁾

アバスタドはさらに、この変身の主題を中心として、人生、愛、友情の挫折などの主題が展開されていると述べ、変身が次々と伝染していくという構成、伝染の媒介としての言語の問題などを取り上げている。そして、ナチズム批判という歴史的起源をもつこの戯曲が、集団ヒステリーを生み出すイデオロギーへの攻撃という通時的意味をもっていることを、イヨネスコ自身のことばを引用しながら指摘している。⁽²⁾

最も一般的な『犀』の解説であると思われるエチエンヌ・フロワののを見てみよう。彼は「戯曲の意味」という項目で、犀に変身することは人間であることを放棄する行為であると述べ、次にイヨネスコ自身のことばを引用しながら、この戯曲がナチズムの批判であり全体主義思想への抵抗であることを説明している。また、社会参加の劇を書いたという批判を取り上げて、イヨネスコの社会参加について議論している。⁽³⁾

次に「主題」の項目では、決まり文句やステレオタイプ化された言語の諷刺、伝統的な人道主義の敗北、論理の破綻と意志の力による抵抗などに触れている。⁽⁴⁾

アバスタドもフロワも要旨はだいたい同じである。そもそもイヨネスコ自身が語った解説を引用しながらまとめると、ほぼ同じ線に到達することは当然かも知れない。そして、その引用は作者の弁であるということで解説に説得力をもたらす。

しかし、このような解説は何か重要なことを飛ばしてしまっていないだろうか。それは、まず作品に登場する犀はどんな犀なのか、ということであり、次に、人間が変身して数が増えていく怪物がどうしてそのような犀なのか、犀であることがどのようなはたらきをしているのか、という視点である。作品に密着してどう表現されているのか詳しく観察することをせずに、作品中の虚構

の犀を現実的な犀と混同して議論を進めている。

「犀は巨大で獐猛なけだものであり、精神に対する物質の報復であり、醜く、とてつもないかたまりで、狂暴に走り回り、ゆく手のものを蹴散らす⁽⁵⁾。」

J. H. ドナルがここで述べているように、作品中の犀を単に「狂暴なけだもの」と言ってしまうのだろうか。どのように「狂暴」に作品の中で表現されているのだろうか。

このような観察の不完全さの上に、犀を何かの象徴と受け取り、その意味、主題を探る作業が行われる。そこで、犀、狂暴なけだもの、ファシズムという固定された図式が出来上ってしまう。その要因には、まず、ファシズムと現実の犀のイメージとがうまく結びつくという点が考えられる。あまりにもうまく説明がつくのである。そして次に、何より大きな要因は、イヨネスコ自身が『犀』について多く語っている点にある。

イヨネスコは自分の作品を解説することで、観客や読者に、登場する犀を直接作者の意図と結びつけて考えさせ、作品の意味、主題を自ら語ることで却って、犀のイメージに対する視野をせばめ、ひいては作品全体の把握の仕方までも限定してしまう結果になっていないだろうか。

『犀』は反ナチズムの戯曲である。しかし同時にそれはとりわけ集団のヒステリーと伝染病に反対する戯曲なのだ。⁽⁶⁾

「この戯曲の意図はある国がナチ化していく過程、および生まれつき伝染にアレルギーをおこす人間が、自分の属する集団の精神的変貌を目撃したときに感ずる混乱を描くことであつたと言わなくてはならない。⁽⁷⁾」「警察官たちは犀である。司法官たちは犀である。⁽⁸⁾」

「軍隊という軍隊はすべて犀の軍隊である。正当な動機を持つ兵士はすべて犀である。聖戦と名のつくものはすべて犀の戦争である。正義は犀のものである。革命は犀のものである。⁽⁹⁾」

ほとんどの『犀』の解説はこれらの作者の弁を有力な資料として展開される。これらは作者が語ることなのだから、何より、確かで決定的な解説である

ということになるのだろうか。作者はそれほど自分の意図を十分に意識して作品を生み出しているものなのだろうか。この点について、マーチン・エスリンは次のように指摘する。

「現代文学の分析のかなりの部分を誤らせているもっとも執拗な主要な源は、作家の創造過程が完全に意識された目的のある行為であるという盲信である。」

『犀』を書いた作家としてのイヨネスコと、彼自身の作品を説明する解説者としてのイヨネスコとを区別して考える必要があるようだ。「作者は何を言いたいのか」は作品自体の分析から導き出すもので、その点で、今までの解説はあまりにもイヨネスコ自身の重宝な「種あかし」に頼り、引っぱられ、狭い視野の中で作品の解釈や謎解きに終始しすぎではなかっただろうか。

「作者は何を書いたのか」「それはどのように書かれているのか」から始めなければならない。この作品の中心となる犀はどのように描かれているのか。イヨネスコの犀のイメージはどんなものなのか。そして、犀であることで、どのような劇的な効果、演劇的な機能を生み出しているのだろうか。これらの点をこの論文では説明していきたい。

1. 犀のイメージの分析

この作品の中の犀は、現実的な犀のイメージと同じように、狂暴で人を踏みつぶしたりする危険な動物として描かれているのだろうか。それとも、イヨネスコ独自のイメージとしての特徴をもっているのだろうか。

劇の展開における変化をとらえるために幕の順序に従って見てゆくことにしよう。

(1) 第一幕

まず犀に関連するト書きから見ていこう。

(このとき、はるか遠くでざわめきが聞こえてくる。急速に近づいてくる、野獣の息吹き、足早に駆ける音、長い叫び声のような騒音) (テキスト p. 13)⁶⁹

犀が最初に登場する場面で、主人公ベランジェや町の人々の前を一匹の犀が駆け抜ける。犀は「野獣」と表現され、騒音を発し、速く走り、象のような叫び声をあげ激しく呼吸している。この最初の犀に関するト書きで、既に、イヨネスコの犀のイメージの主要な特徴が表わされている。

第一に、「獣の騒音」「急速に駆ける足音」「蹄の音」「うなり声」「鳴き声」「そうぞうしい息づかい」など、音として聴覚的にとらえられているという点である。この点では、この第一幕における二回の犀の登場は、これらの効果音と登場人物達の演技だけで表現し、犀そのものの姿を登場させないという演出も可能である。

次に犀は速いスピードで突進しているという点である。「足早に駆ける音」「実に速い」「騒音はまたたく間に遠ざかっていく」「急速に駆ける音」など、動きの激しい極めて動的なイメージがつくられており、また、この犀によって巻き上げられる「ほこりが舞台に蔓延する」ことで、突進の速さと激しさが一層強調されている。

これらのト書きの他に、各登場人物達の印象や態度、意見などを表わすセリフも犀の姿を間接的に表わす重要な役割を果たしており、実際に目に見える形で犀が登場しない場面ではその状況を説明する役割も果たす。

ジャン、「おお犀だ。」(中略)

ジャン、「ウインドすれすれにまっしぐら。」(中略) (テキスト p. 14)

ベランジェ、「うん、犀のようだったな！ひどいほこりだ。」(テキスト p. 15-16)

音だけしか聞こえない観客は、このジャンのセリフによって初めてそれが犀

によるものだと知らされるのである。

町の人々は犀の疾走を次のように描写する。

女給、「とても速いのね、ああいう動物って。」(テキスト p. 16) (中略)

カフェの主人、「まるで彗星のようでしたな。」(テキスト p. 16) (中略)

論理学者、「犀である。まっしぐらである。」(テキスト p. 31)

この幕の終り近くで登場人物達の間で議論が長々と続けられるが、そこで問題となっているのは、通りを二回横切ったのは同じ犀だったのか、角は二本であったか一本か、その犀はアフリカの犀かアジアの犀かということである。登場人物全員を巻き込んで、この議論は幕の終りまで続くが、次第にやりとりは激しくなり、執拗な話のくり返しが行なわれる。

第一幕での犀の登場は、登場人物達をおどろかせたが、彼らの反応は現実的ではない。音やほこり、セリフ等で巨大さ、重量、突進の速さなどが示されているがそれほど危険ではないらしい。登場人物達は脅威を感じるどころか、不毛な議論をくり返すばかりである。主婦のペットの猫を踏みつぶしたが、犀は他の人間には危害を加えていない。物語の非現実性と、犀の非写実性が既に表わされているわけだが第二幕でそれらが一段とはっきりしてくることとなる。

(2) 第二幕

○第一場

この場はベランジェの勤める法律事務所で展開される。冒頭から、実際に犀を見たというデージーの話や、「町の教会の広場で猫が一匹、厚皮動物によって踏み殺された」という新聞の見出しをめぐって、仕事仲間のデュダールとボタル、部長のパピヨン氏らが議論を戦わせる。デージーは、犀とはどんなものかと聞かれて「それは…それはとってもいやらしい動物で」(テキスト p. 48)と答える。ベランジェは遅れてこの話に加わり、犀が現われたのは本当だと言い張るが、ボタルだけは全く信じようとしない。彼は話題をあらぬ方向へ発

展させたり、あちこちへ飛躍させる。

ボタル、「…わしは人種差別には反対だがね…」(テキスト p. 47)

ボタル、「大学教育は生活に役だたん抽象的なものですよ」(テキスト p. 50)

犀が現われるのはこの場の中ほど、ブッフ夫人が登場して後のことで、姿は見えず音による提示である。「騒音」「苦しそうな犀の叫び声」と同時に「くずれ落ちてゆく階段」の音も聞こえる。ブッフ夫人を家から追いかけてきた犀はその強い力で階段を破壊してしまう。このエピソードにおいて初めて、この作品の中心モチーフである「人間の犀への変身」が提示される。夫人は事務所の下でぐるぐる回っている犀に夫の面影を認め、階段の上から飛び降りる。その場面は次のようなセリフで描写される。

デュダール、「背中の上に飛びおりた。馬乗りだ。」

ボタル、「勇ましき、乗馬婦人。」

ブッフ夫人の声、「さあ、あなた、家へ帰りましょう。」

デュダール、「ギャロップで出立だ。」

ベランジェ、「速いなあ。」(テキスト p. 60)

この場面は観客にはその様子は見えず、登場人物達のセリフなどで示される。

変身ということによって犀のイメージの非現実性が確実となり、単に狂暴で人に危害を加えるという現実的な一般的イメージからは、進んで犀に身を投げ出したブッフ夫人のエピソードで大きく離れることとなる。

○第二場

ベランジェがジャンの部屋へ訪ねてみると、彼は緑色のパジャマを着て寝込んでおり、この緑色がその後のジャンの変身を暗示する。犀に変身する兆候は、瘤が突き出してくること、皮ふの色や声の変化などで、ト書きとセリフは次のように表わしている。

(彼の声はさらにしゃがれてくる) (テキスト p. 69)

(彼の顔色はすっかり緑がかった) (テキスト p. 70)

ペランジェ, 「象の皮のようだよ」

ジャン, 「もっとじょうぶさ, 天候の不順にも耐える。」 (テキスト p. 73)

これらの兆候を通して, イヨネスコが登場させた犀の特徴が明らかにされて行く。

変身し始めたジャンとペランジェはブッフ氏が犀に変身したことについて議論するが, 使われていることは抽象的である。「生きる権利」「知能程度」「道徳」「哲学」「人間の文明」「ヒューマニズム」など, 彼らの議論は抽象度の高い, 一見高級な次元で展開されるが, 比較的短く, 内容には脈絡がない。この場の終りには, ほぼ完全に犀になっているジャンの姿が前面に押し出され, 議論は中断し, ペランジェは突如として数が増加し始めた犀の前にパニック状態に陥る。彼は窓から外を見て, 「…外は犀の大群だ! 犀の軍隊だ…」 (テキスト p. 79) と叫ぶ。

この作品に登場する犀は, 人に直接害を与えることはなく, むしろ人を魅惑して仲間を増やす動物のようだ。害を被るより, 自分が誘惑に負けて犀に変身し始めることが恐いのである。この「犀化」の伝染に対して人間は無力なのだろうか, 主人公のペランジェはどのように抵抗していくのだろうか。

(3) 第三幕

ペランジェは頭に包帯をして部屋で寝ており, 自分も変身するのではないかと恐れて, 心配して訪れたデュダールに不安を打明ける。

ペランジェ, 「ちよっと…ちよっとしゃがれてやしないかい?」 (テキスト p. 82)

(中略)

ペランジェ, 「ああ, 相変わらず頭が痛む。でも, 瘤はないよ, 打ったりなんかしないもの…そうだろ…」 (テキスト p. 82)

イヨネスコはここで犀への変身に関して病気に関連する用語を使っている。

デュダール、「…どうしてきみはそんなにこわがるんだ、偶然の犀の事件を？つまりは、一種の偶然の病気かもしれないんだよ。」(テキスト p. 84) (中略)
 ベランジェ、「…たしかに発作的症状、気違いの発作には違いないが…」
 デュダール、「伝染病だという仮説も成り立つね、流行性感冒のような。」(テキスト p. 85)

この他、「免疫」「細菌」という語によって、犀への変身は病気のように語られる。

その後、二人の間ではこの「犀化」現象について議論が戦わされるが、この作品全体とは異った次元で展開されるという点に注目しなければならない。それは、この議論では、作者の意見や観点が直接的にセリフを通して現われてきており、この作品全体を支配し、主要な表現様式や調子となっている演劇的な虚構は、論争的な部分が前面に出てくることにより排除されてしまっているからである。

ベランジェ、「ぼくはこの世で起こることは、すべて連帯責任だと思っている。ぼくにも関係がある。無関心じゃいられない。」
 デュダール、「自分がとやかく言われたくなかったら、人のことをとやかく言わないことだ…」(テキスト p. 87-88)

このようなセリフは日常の会話をそのまま書いたと思えるもので、リズムもレトリックも見られない。マーチン・エスリンはこれらの点にイヨネスコの創造におけるディレンマを見ている。

「危険なことは、批評的、論争的側面が創造的作品にまであふれ出し、創作の動機としてインスピレーション⁽⁴⁹⁾にとって代わろうとする傾向があることである。すでに『犀』にこの危険が見られた。」

エスリンの指摘どおり、この箇所ではその論争的要素が劇的效果を減少さ

せ、犀のもつ虚構としての面白さを失わせてしまっている。

この傾向はどの登場人物のセリフにも当てはまるが、特に著しいのはデュダールのセリフである。一定のリズムがあるわけでも、言い回しに面白さがあるわけでもない。第一幕での、角の数とアジアの犀かアフリカの犀かで行われたやりとりや、第二幕の初めの、犀の出現を伝える新聞記事に関する議論には、話の際限のないくり返しによるリズム、誇張された絞切り型のセリフによる戯画化など言わばイヨネスコらしいスタイルが見られた。しかし、この第三幕では論争的要素が前面に出ることで観客に「作者は何を言いたいのか」ということを考える努力を要求し、その結果、虚構である犀を、ある抽象的なテーマを担う一個の単なる象徴と化してしまう恐れが生じている。

だが、イヨネスコは終幕近くになってまた彼のスタイルを取り戻す。議論は終り、大パニックが始まる。また音による表現が多く、今回は「ラッパ」や「太鼓」も使われて一段と激しい騒音となっている。

犀は今や多数となり、彼らのうなり声は電話やラジオからも聞えてくる。インテリのデュダールは自分の義務は犀になった部長の後を追うことだと言って犀の一団に加わる。デジィも最後には犀に引きつけられる。彼女によると彼らは「唄い」「遊び」「踊って」おり、ついには「あれは神さまだわ」(テキスト p. 114) とまで言う。

第三幕は、イヨネスコの直接的な介入による論争的な部分でほとんどが占められている。喜劇性はそこでは失われており、一部の批評家がこの箇所を、イヨネスコのモラルやイデオロギーを見出し、彼が教訓劇や政治劇を書いたと判断したとしても不思議ではないようである。

この部分でイヨネスコは自分で解説し、結局犀のイメージのもつ幅、解釈の自由さを限定する結果となってしまっている。しかし、この箇所を除いては、劇の筋を支配しているのは、むしろ得体の知れない犀のイメージである。これ

まで見てきたように、音や色、動きや力など極めて立体的に表現された犀は、登場人物達を攻撃する動物では全くなくなり、魅惑するものとなっているのである。

ではこのような犀のイメージによって、この作品にはどのような演劇的機能、劇的な効果が生み出されているのであろうか。これを検討する前に、この章の観察をもとにもう一度この作品の犀のイメージの諸特徴をまとめておく必要があるようである。

2. 犀のイメージの特徴

この戯曲では、犀はある特定の固定した性質をもっているというよりは、幾つかのニュアンスをもって描かれている。そして、主題についても、ある一つの限られた観念に還元できない多義的なものが提供されているのではないだろうか。この章ではト書きに使われている話を分類することにより、この作品の犀のイメージのこれまでに見てきた特徴を各要素に分けて検討を加える。

(1) 聴覚的イメージ

この戯曲に舞台化する場合、犀の姿そのもの、例えばぬいぐるみを着た役者を登場させるということは必ずしも必要ではない。少なくともそれを強要するト書きは見られず、犀の登場は専ら効果音による、つまり聴覚による表現手段で提示されるのである。

音の指示のうちで最も多いものは（騒音）（音）という語で次のような表現で30回以上も使われていた。

（獣が走る騒音）（長い叫びのような騒音）（獣の騒音）（蹄の騒音）（犀の騒音）（野獣の騒音）（犀が走る激しい音）（犀の群れの大きな音）（大騒音）

終幕近くには、犀のもつ、人を引きつける魅惑的な側面を表わすト書きが見られる。

(…もう、騒音はある種の響きのよい音楽的な音である) (テキスト p. 111)

(騒音は犀のメロディーになる) (テキスト p. 114)

さて、ここで気がつくことだが、これらは演出の指示というト書きの主要な役割からはみ出しているという点で他とは違った種類の表現となっているのではないだろうか。戯曲を読んで鑑賞する読者のための記述と言えるかも知れない。

次に(叫び声)という語が次のような表現で20回以上見られる。

(すさまじい叫び声) (長い叫び声) (苦しそうな犀の叫び声) (犀はしきりに叫ぶ)

これらは次に述べる力強さと共に、様々な犀の感情を表わすものであり、デイジーには歌声のように聞こえたように、犀が人を魅惑する要素のひとつにもなっている。

(2) 活発で力強いイメージ

イヨネスコの描いている犀は決して温厚な動物ではない。彼らは街を駆け回り、全速力で突進し、建物を破壊し、埃を巻き上げて騒音を発する。

(強力な獣が走る騒音) (駆けていく野獣) (窓枠の下を通る犀の騒音) (ぐるぐる回っている) (急速に駆ける足音) (ものすごい速さで走り回っている) (大きな音が聞こえる、非常に速い調子)

これらのト書きは、速く走っているという犀の動きの活発さ、動的な側面を表わしている。また、セリフだけで表わされるエピソードであるが、ブッフ夫人が夫の犀にまたがって走り去る場面も非常に空想的で動きに満ちており、犀の動きの激しさと力強さを印象づけ、非現実性を強調している。

(3) 視覚的要素、角と緑色の皮ふ

第一幕までは音を通して犀の存在が提示されていたが、第二幕以降は、ざらざらした犀の皮ふや角という視覚的な要素がこれに加わることとなる。

ジャンは変身の兆候が表われる前から、それを暗示する（緑色のパジャマ）を着ており、第二幕第二場の終りには彼自身の皮ふが（すっかり緑色になっている）。そして、（額の瘤はほとんど犀の角に近くなっている）のである。変身を恐れていたペランジェも終幕前の長い独白ではこの犀の皮ふに魅力まで感じている。

ペランジェ、「…ぼくの皮ふは柔らかい。この白すぎる、毛むくじゃらなからだ。ああ、堅い皮がほしい。暗い緑、あのすばらしい色、毛のない美しいからだ、彼らのような！…」（テキスト p. 116）

(4) 「野獣」「群れ」

犀は常に「野獣」と呼ばれており、（たいへんな重みでくずれおちていく階段が見える）というト書きからも考えられるように、彼らは体が大きく重量もあるに違いない。そして、彼らは単独で行動する動物ではなく、数を増すに従って集団を作り、群れとなって駆け回る習性をもっているようだ。

（…一列になってたくさんの犀の角がものすごい速さで走り回っているのが見えるからだ）（テキストp. 79）

（…窓の下を通る犀の大群…）（テキスト p. 80）

数の増加という現象は、イヨネスコの幾つかの作品に共通して見られる点である「物の増殖」を想起させるものである。

このように巨大で、高速で走り、緑色で数が増える犀は、人を魅惑することはあっても、決して攻撃の恐怖の対象として描かれていないことが特徴である。非現実的、非写実的なイヨネスコ独自のイメージなのである。

3. 犀のイメージの演劇的機能

これまで詳しく見てきた犀のイメージは、序文で述べたように、必ずしもイヨネスコが意識的にある目的をもって作り出したものとは限らない。

世界各地で上演され、30ヶ国語に翻訳されたこの作品は、様々な場所における様々な状況の観客や読者に広く受け入れられたわけである。この点で、この犀のイメージも広く訴えかける普遍性と、様々な受けとり方を可能にする多様性を持っているのである。イヨネスコの説明も、それを引用しながら述べられた多くの解釈も、その多様性の中の一つと見なすべきである。

これまでの『犀』論は解釈ばかりにとらわれ過ぎてはいなかっただろうか。

「犀はいったい何を表わしているのか」「作者が言おうとしているのは何なのか」を探るということは、非言語的な表現、文学としての表現を、言語的表現、論理的表現に「翻訳」することである。この作業に終始することは、特に直観的なイメージの占める割合が大きい「前衛劇」と呼ばれる作品の分析には不適當だと思われる。有効なのはむしろ、作品を表現様式、作劇術上の技法などの側面から取り上げることではないだろうか。

この章では、犀のイメージが生み出す様々な演劇的機能、劇的な効果を分析していきたい。

(1) 明確ではあるが非伝統的で自由なイメージである犀

イギリスの動物学者デスモンド・モリスが4歳から9歳までの子供に「好きな動物」と「嫌いな動物」のアンケートを採っている。これによると、犀は「好きな動物」にはあげられておらず、⁽⁶³⁾「嫌いな動物」の中には第8位で入っている。モリスはこれらの嫌われる動物の共通点として猛猛さ、人間に対して

危険であることをあげている。この調査から見ても、犀の一般的な受けとられ方は好ましいものではないようである。デージーは犀は大きくて醜いと言っている。第一幕の二回目の登場の時には主婦のペットの猫を踏みつぶしている。このような犀に人間が変身するということは人間の価値の下落につながるということはまず明らかなことである。「犀化現象」は病気に関する用語で表現されていた。犀になることが身体を病気に冒される感覚で語られているのである。

犀は一角獣のように空想の怪物ではなく、観客に難解な印象を与えるものではない。このような劇中の虚構としての犀の明確な側面によって、この劇は読者や観客が笑って楽しむことができるものとなっている。何か複雑な意味を考えることに妨げられず味わうことのできる親しみやすさは、この側面と音や動きなど躍動的な演劇的效果から生じており、これがこの作品の成功と大きく結びついたと考えられる。

他方、この犀は不明確な側面も同時にもっている。これまで、例えば寓話におけるように、文学に多くの動物が登場している。幾つかの動物達は象徴的で寓意的な存在となって特定の意味を背負わされてきた。しかし、犀はライオンや狼のように伝統的ではなく、特定の象徴する内容をもっていない。斬新で解釈において機械的反應を生じさせない非拘束的なイメージである。イヨネスコは、この新鮮で、言わば文学的な「経歴」をもたない独創的な虚構である犀を描くことで、様々な観客に様々な主題を表わすことが可能になっているといえるだろう。

さらに、この犀の固定されていない自由な側面は、読者や観客に様々な個々の受け取り方、解釈の仕方の可能性をもたらしめている。このような寓意という手法を用いながらも、それまでとは異った、意外性を持ち、多義的で先入観から自由なイメージを作り上げたのである。

(2) 犀の増殖

「増殖」はイヨネスコの幾つかの作品に共通して見られる技法であるが、『犀』が他と異なる点は、増殖するものが、全速力でゆく手を蹴散らして進み、叫び、大きな音をたてる動物の犀だということである。他の作品では、増殖物は動かないもので音も発しない。例えば『椅子』の椅子、『義務の犠牲者』のコーヒークップ、『アメデ』の死体ときのこ、『新しい下宿人』の家具などである。これらは着実に増殖し舞台を埋めていき、登場人物と共に観客にも圧迫感を与える効果をもっている。一方、犀は動き回る。『椅子』における椅子のように物理的に舞台空間を埋めていき、それで重圧感を徐々に盛り上げるという指示は『犀』の場合見当たらない。静的な次第に深まる息苦しさよりも、動的な突進と破壊のパニックを生み出すものである。また、犀は人間が変身することによって増えるというのも他に見られない特徴で、その犀に人間がまた振り回されるということで滑稽さが強調され痛烈なアイロニーとなっている。

(3) 犀の喜劇的効果

群れをなし突進する犀は登場人物達にとって脅威であり同時に誘惑的なものでもある。しかし、このような舞台上でのパニックも観客にとっては関係なく、犀は専ら喜劇的で滑稽なばかりである。イヨネスコは、ある種のリアリズム劇のように、観客が舞台上の人物と同化し感情移入することは望んでいないであろうし、いくら不気味で恐ろしいものに演出しようとしても、犀の場合は笑いをさそう側面が上まわると考えられる。ぬいぐるみでも登場すれば笑いは決定的なものであろう。

登場人物達は、犀に変身することがさも重大な事件のように真剣に取り沙汰するが、人間が犀になるということの非現実性は観客にとっては明白なことである。この非現実性と、登場人物達の現実的で真剣な反応の対照が喜劇的効果

を一層盛り上げる。舞台上のパニックが深刻になればなるほど観客は笑うのである。

結 論

J. J. ゴウチェはこの戯曲を、イデオロギー的、つまりある政治的メッセージを伝達する手段としての作品、「社会参加の演劇」だと評した。この作品を高く評価する批評家達も、ほとんどは第一に反ナチズムの主張を見出し、そこから発展させてあらゆる種類の反画一主義、反全体主義のメッセージを、要するに、イヨネスコの「政治的」態度を引き出している。これらの批評家達はほとんどが、犀を非人間化した存在を象徴するひとつの抽象的概念を表わすものと見ている。しかし、演劇性、上演の際に展開される筋とシチュエーションにおける様々な様相、表わされる主題、もたらされる機能などがそれぞれ関連させて指摘することは行われていない。そこで、この論文では特にト書きに着目して犀がどのように提示されているかということから出発し、作者の思想、意図、主張よりも、技法と表現形式、演劇のスタイルの分析と検討に重点を置いて考察を試みた。

イヨネスコの犀のイメージは実に多様な側面をもっている。騒音、叫び声、高速力などは荒々しさや力強さを表わすが、他方では騒音は音楽に、叫び声は歌に聞こえたり、動きは踊りに見えたりする。建物を破壊して人間に甚大な被害を与えているようで、直接人間を襲い、危害を加えることはない。せいぜいペットの猫が踏みつぶされたくらいである。

登場人物達は犀を襲われる恐怖の対象としては見ていない。それぞれの理由でむしろ進んで人間であることを放棄する。変身への恐怖感、ざらざらした皮ふや角への嫌悪感は、圧倒的な数を前にした無力感と孤立感から、犀と同じ皮

ふをもちたいという変身願望になる。

観客にとって犀は滑稽であり、人間が犀に変身するということの非現実性と登場人物達の深刻な対応との対照が喜劇性を一段と増幅している。さらに観客には、犀の意味や作品の主題を限定されずに自由に考える可能性が与えられている。

犀になることは明らかに人間の価値が低下することであるが、必ずしも狂暴で暴力的になり他の人間に襲いかかる危険性をもつことになるとは限らない。この犀のイメージを現実的な犀と混同すると、犀、狂暴、恐怖、ファシズムという固定化した従来の図式が出来てしまう。同じファシズムに結びつけるにしても、犀、無害、魅惑、ファシズムというとらえ方も出来るのである。様々な人々が、様々な状況をこの作品に重ね合わせて考えることができる多様性を犀のイメージはもっているのである。

イヨネスコの犀のイメージは、非伝統的であるだけでなく、非写實的、非現実的であり、イヨネスコの感性を通して生れた彼独自のイメージなのである。作家のイヨネスコが創作過程で自分の意図をはっきりと意識して生み出した合目的性のあるイメージではない。しかし、この直観的イメージは、作者と観客とのコミュニケーションを可能にしているものではないだろうか。

イヨネスコは、従来の古典劇、リアリズム演劇、実存主義演劇のもつ伝統的形式を否定し、新しいスタイルの演劇を創造した劇作家の一人である。提示部、展開部、解決部という構成をとらず、登場人物は明確な性格づけをされていない。セリフには同義語反復、常套句の積み重ね、語呂合わせなどに満ちている。

このような伝統的な形式の破壊は、それ自体が目的なのではなく、従来の形式では表わすことの不可能な内容の表現のためになされるものなのである。古い内容と結びついた古い規則や表現形式を破壊して、新しい内容にふさわしい

新しい形式を生み出す必要性があったのである。倫理的、政治的、哲学的な諸問題を提起し、舞台上で論争を行わせ、解決に向い、作者の観念的な主張、メッセージを観客に伝える演劇は、言語に対する信頼と、倫理と合理性が支配する世界、社会的背景を基盤として成り立つものである。ところが「不条理の演劇」にとってはこのような認識は通用せず、現代世界は無意味で不可解であり、非合理的、非論理的なものに満ちているという基本的な認識の上に立っている。そこでは個人の性格は確定的ではなく、一定で不変の本質をもっていない。また、意思や感情の伝達手段としての言語に対する不信感があり、言語によるコミュニケーションの困難性が強く認識されている。

このように主題と作劇術とは不可分に結びついており、『犀』においては、主題は、言語的手段によらず、人間が犀に変身するという直観的なイメージによって表現されているわけである。そして、多様な解釈が可能となり、様々な劇的効果がもたらされるのは、このイヨネスコが犀という虚構を用いたことによるものであり、そこに作劇術上の技法の演劇的価値があり、この作品を彼の代表作の一つにする成功の要因がある。こうして『犀』は、動きに満ちた、観客を楽しませるスペクタクルとなり、幻想的な大人の寓話となっているのである。

註

- (1) Claude Abastado : Ionesco, Coll. «Présence littéraire» Paris, Bordas. 1971 pp. 144~145
- (2) 同書 pp. 146~154
- (3) Etienne Frois : Rhinocéros, Coll. «Profil d'une œuvre», Paris, Hatier, 1972 pp. 22~27
- (4) 同書 pp. 37~41
- (5) J. H. Donnard : Ionesco ; dramaturge ou l'artisan et le démon. Coll. «Situation» Paris, Lettre moderne, 1966 p. 138
- (6) E. イヨネスコ『ノート、反ノート』大久保輝臣訳、白水社、1977 p. 242

- (7) 同書 p. 249
- (8) E. イヨネスコ『過去の現在・現在の過去』大久保輝臣訳，渋沢彰訳，朝日出版社，1974，p. 131
- (9) 同書 p. 132
- (10) マーチン・エスリン「イヨネスコと創造的デレンマ」小田島雄志訳『現代演劇論』，白水社，1977 p. 147
- (11) E. Ionesco : Théâtre III (gallimard. N.R.F. 1973). 邦訳として『犀』，加藤新吉訳を使用，『イヨネスコ戯曲全集』白水社，1977
- (12) マーチン・エスリン，前掲書，p. 158
- (13) デズモンド・モリス，『裸のサル』日高敏隆訳，河出書房新社，1975 pp. 222～229

参 考 文 献

- E. Ionesco: Théâtre I—IV gallimard, N.R.F. 1969-73).
- E. イヨネスコ，『イヨネスコ戯曲全集』，1～4巻，加藤新吉訳，白水社，1969.
- E. イヨネスコ，『ノート，反ノート』，大久保輝臣訳，白水社，1977
- E. イヨネスコ，『過去の現在，現在の過去』，大久保輝臣，渋沢彰訳，朝日出版社，1974
- E. イヨネスコ，『雑記帳』，大久保輝臣訳，1971.
- ミッシェル・コルヴァン，『フランスの前衛劇』，石井秀二，利光哲夫訳，白水社，1973.
- 川島順平，『現代のフランス演劇』，カルチャー出版，1974.
- 岩瀬孝，佐藤実枝，伊藤洋，『フランス演劇史概説』，早稲田大学出版部，1978.
- マーチン・エスリン，『現代演劇論』，小田島雄志訳，白水社，1977.
- デズモンド・モリス，『裸のサル』，日高敏隆訳，河出書房新社，1975.
- Richard N. Coe : Ionesco, a study of his play, London, Methuen, 1961.
- Claude Abastado : Ionesco, Coll. 《Présence littéraire》，Paris, Bordas, 1971.
- Simone Benmussa : Ionesco, Coll. 《Théâtre de tous les temps》，Paris, Seghers, 1966.
- J. H. Donnard : Ionesco ; dramaturge ou l'artisan et le démon, Coll. 《Situation》，Paris, Lettre moderne, 1966.
- Etienne Frois : Rhinocéros, Coll. 《Profil d'une oeuvre》，Paris, Hatier, 1972.
- Martin Esslin : Théâtre de l'absurde, (traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank), Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- Paul Vernois : la Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, Paris, Klincksieck, 1972.